



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Grau de Llengües i Literatures Modernes

TREBALL DE FI DE GRAU

Curs 2019-2020

«Das ist ein Lager!»

**Análisis crítico del relato de la víctima del campo de concentración
y trabajo en obras autobiográficas y de ficción**

Belén Tarazón Valcárcel

Tutora: Dra Loreto Vilar

**Facultat de Filologia i Comunicació
Barcelona, Juny de 2020**



Declaració d'autoria

Amb aquest escrit declaro que sóc l'autor/autora original d'aquest treball i que no he emprat per a la seva elaboració cap altra font, incloses fonts d'Internet i altres mitjans electrònics, a part de les indicades. En el treball he assenyalat com a tals totes les citacions, literals o de contingut, que procedeixen d'altres obres. Tinc coneixement que d'altra manera, i segons el que s'indica a l'article 18, del capítol 5 de les Normes reguladores de l'avaluació i de la qualificació dels aprenentatges de la UB, l'avaluació comporta la qualificació de "Suspens".

Barcelona, a 12 Juny 2020

Signatura





«Das ist ein Lager!»
Análisis crítico del relato de la víctima del campo de concentración
y trabajo en obras autobiográficas y de ficción

RESUMEN

El presente trabajo propone un análisis crítico de cuatro obras literarias: *Seguir Viviendo* (1992), de Ruth Klüger, *El fum de Birkenau* (1947), de Liana Millu, *Viviré con su nombre, morirá con el mío* (2001), de Jorge Semprún, y *Un día en la vida de Iván Denísovich* (1962), de Alexandr Solzhenitsyn. Estas obras dan voz a la experiencia en los campos de concentración y trabajo forzado desde un marco autobiográfico o ficcional. El objetivo principal del estudio es descubrir características comunes en el tratamiento literario de la experiencia concentracionaria y en la construcción narrativa del testimonio de la víctima. Para ello se analizan las voces narradoras, el marco temporal y ficcional de las obras y los motivos comunes, además de las implicaciones supraliterarias de la creación de una imagen literaria del campo de concentración y trabajo.

PALABRAS CLAVE: Ruth Klüger, Liana Millu, Jorge Semprún, Alexandr Solzhenitsyn, literatura concentracionaria.

ABSTRACT

This paper presents a critical analysis of four literary works: *Still Alive* (1992), by Ruth Klüger, *Smoke over Birkenau* (1947), by Liana Millu, *What a Beautiful Sunday!* (2001), by Jorge Semprún, and *One Day in the Life of Ivan Denisovich* (1962), by Alexandr Solzhenitsyn. These works give a voice to the experience in concentration camps and forced labour camps from an autobiographical or fictional framework. The main objective of the study is to identify common characteristics in the literary treatment of the camp experience and in the narrative construction of the victim's testimony. To achieve this, the narrative voices, the temporal and fictional framework of the works and the common motives are analyzed, as well as the supraliterary implications of the creation of a literary image of the concentration and labour camps.

KEY WORDS: Ruth Klüger, Liana Millu, Jorge Semprún, Alexandr Solzhenitsyn, camp literature.

ÍNDICE

| | | |
|-----|--|----|
| 1. | INTRODUCCIÓN | 2 |
| 2. | LITERATURA CONCENTRACIONARIA | 3 |
| 2.1 | LOS CAMPOS NAZIS Y EL GULAG SOVIÉTICO | 3 |
| 2.2 | DOCUMENTO HISTÓRICO (AUTO-)BIOGRÁFICO VS. FICCIÓN | 5 |
| 3. | ENTRE LA VIDA Y LA ESCRITURA | 6 |
| 4. | ENTRE KOLYMÁ Y AUSCHWITZ-BIRKENAU | 10 |
| 5. | LA VÍCTIMA ALZA SU VOZ..... | 15 |
| 6. | PASOS HACIA LA DESHUMANIZACIÓN: “DAS IST EIN LAGER! KEIN SANATORIUM!” | 22 |
| 6.1 | ESTRATEGIAS DE DESHUMANIZACIÓN | 23 |
| 6.2 | ESTRATEGIAS DE SUPERVIVENCIA | 28 |
| 7. | HERIDAS ABIERTAS | 31 |
| 8. | CONCLUSIONES | 33 |
| 9. | BIBLIOGRAFÍA | 36 |
| 9.1 | OBRAS LITERARIAS | 36 |
| 9.2 | BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA..... | 36 |

1. INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo se plantea un análisis crítico de diversas obras literarias que relatan la experiencia en los campos de concentración y trabajo forzado, ya sea desde un marco (o perspectiva) autobiográfico o ficcional. Estas obras son: *weiter leben* (1997), de Ruth Klüger, *Il fumo di Birkenau* (1947), de Liana Millu, *Le mort qu'il faut* (2001), de Jorge Semprún, y *Один день Ивана Денисовича* (1962), de Alexandr Solzhenitsyn. El trabajo parte de la premisa que las realidades plasmadas en la literatura concentracionaria, ya sean campos de concentración nazis o campos de trabajos forzados soviéticos, son similares por lo que el objetivo principal es descubrir las características comunes en el tratamiento literario de la experiencia concentracionaria y en la construcción narrativa del testimonio de la víctima.

Con respecto a la estructura del trabajo, primeramente, se expone una breve presentación de las obras y del contexto de creación. A continuación, se presenta un estudio comparativo de las voces narradoras y del marco temporal y local en el que se sitúa las diferentes obras. Por último, el trabajo se centra en los motivos comunes presentes en las diferentes obras y en las implicaciones supraliterarias de la creación de una imagen literaria del campo de concentración y trabajo.

Mi interés en la literatura concentracionaria surgió cuando cursaba la asignatura *Literatura i Holocaust*, ya que, aunque conocía algunas obras pertenecientes a la literatura concentracionaria, no me había planteado ningún tipo de debate en el ámbito literario y moral hasta que estos fueron planteados y discutidos en clase. Hasta ese momento, para mí Auschwitz era el único “concepto” detrás de la literatura concentracionaria y no consideraba que se podían incluir en este tipo literatura otras realidades similares como el Gulag. Asimismo, otro de los motivos detrás de mi interés en este tema fue, a mi parecer, la poca importancia que se da a los relatos de las víctimas cuando se estudia/ enseña (en secundaria) sobre la historia del régimen nazi y los campos de concentración, ya que no se profundiza en la experiencia de las víctimas ni se deja espacio para los relatos de los supervivientes, sino que toda la información se reduce a cifras de muertos. Así pues, en cuanto a los Gulag, el desconocimiento es mucho mayor, y aunque actualmente el tema está dejando de considerarse como tabú, aún no se ha hecho un verdadero juicio de conciencia histórica en la sociedad rusa. De ello surge la necesidad de estudiar el fenómeno en profundidad.

Cabe destacar, no obstante, que el presente trabajo no es un estudio exhaustivo, sino que es una primera aproximación analítica a diferentes relatos que se incluyen dentro de la literatura concentracionaria.

En cuanto a los aspectos formales, en el trabajo se utiliza el sistema de citación APA, aunque obedeciendo criterios estéticos, las citas de hasta 3 líneas se incluyen en el texto, mientras que las citas más largas aparecen en bloque separadas del texto pero manteniendo un interlineado de 1'5 puntos. Además, todas las citas mantienen la lengua de la edición utilizada y se hace uso de distintos acrónimos para las obras de Semprún, Solzhenitsyn, Klüger y Millu (indicados en la bibliografía final) para, de este modo, agilizar la identificación de las obras. Por último, las fuentes se indican a continuación de cada cita, pero la referencia completa aparece en el apartado de bibliografía, ya que las notas a pie de página se utilizan únicamente para aclaraciones.

2. LITERATURA CONCENTRACIONARIA

2.1 *Los campos nazis y el Gulag soviético*

Cuando se habla de literatura concentracionaria se tiende a pensar solo en la producción literaria creada a partir de la experiencia en los campos de concentración nazi, ya que la realidad histórica del Gulag no ha calado de la misma manera en el imaginario colectivo occidental. Como bien señala Aleida Assmann, “diese dunklen Episoden [sind] bislang nicht in die offizielle russische Geschichtsschreibung und öffentliche Erinnerung eingegangen” (2016, p. 160) y, por tanto, en la sociedad occidental “hat ein solcher europäischer Umdenkprozess mit Blick auf die Opfer des Stalinismus noch nicht stattgefunden” (2016, p. 160)

Anne Applebaum expone también en su obra *Gulag: A History* los posibles motivos por los que la sociedad occidental y, sobre todo, los intelectuales de izquierdas han rechazado el estudio de la situación en los campos de trabajo forzado soviéticos. Applebaum se muestra muy crítica ante la pasividad de la sociedad europea y apunta que, en su momento, uno de los motivos principales que llevaron incluso a la negación de la realidad de los campos de trabajo forzado soviéticos fue el hecho de que “[n]adie quiere recordar que derrotamos a un asesino de masas con la ayuda de otro.” (Applebaum, 2003, p.27) Asimismo, la falta de fuentes e información sobre los entresijos del régimen soviético, la censura y la propaganda soviética como, también, la negativa por parte de los intelectuales comunistas a criticar un régimen supuestamente basado en sus ideales de justicia social e igualdad pueden ser considerados como algunas de las razones detrás del desconocimiento general sobre los Gulag. (2003, p. 25)

Otra posible razón es la actual institucionalización de la memoria del Holocausto y la determinación de Auschwitz como símbolo del horror (Assmann, 2016, p. 164), mientras que el Gulag aún no ha encontrado un símbolo que recuerde el horror que allí se vivió. Además, contrariamente a la “Singularitätsthese” del Holocausto y rompiendo con ello un tabú largamente aceptado, Assmann aboga por reunir a ambos regímenes totalitarios, nacionalsocialismo y estalinismo, en un mismo nivel memorístico europeo en la línea de la “salomonische Formel” de Bernd Faulenbach:

[...] die sogenannte ‘Totalitarismus-These’ [...] Sie stufte Faschismus und Stalinismus als zwei Varianten desselben Phänomens ein. [...] Die Gleichsetzung der beiden Grossverbrechen des 20. Jahrhunderts [...] gilt seither als Tabubruch und Rückfall in ein historisch überholtes Bewusstsein, das eine fast so starke moralische Reaktion auslöst wie eine Holocaust-Leugnung. [...]

An diesem Punkt möchte ich noch einmal auf die Faulenbach-Formel hinweisen [...]:

1. Die Erinnerung an die Verbrechen des Stalinismus darf die Erinnerung an den Holocaust nicht relativieren.
2. Die Erinnerung an den Holocaust darf die Erinnerung an die Verbrechen des Stalinismus nicht trivialisieren.

Durch einen entsprechenden Konsens im Dissens und eine Hierarchisierung könnte sich ein unversöhnliches, auf Verdrängung ausgerichtetes Entweder-oder in ein Sowohl-als-auch verwandeln und Aufnahme finden in ein gemeinsames europäisches Gedächtnis. Vorerst gilt jedoch weiterhin, dass man in östlicher Perspektive die Erinnerung an den Holocaust auf Distanz hält und in westlicher Perspektive zur Erinnerung an den Gulag auf Sicherheitsabstand geht. (2016, p.161-163)

De igual forma, Applebaum apunta hacia una correspondencia entre nazismo y estalinismo cuando señala la incongruencia que supone el gusto de los turistas que paseaban a finales de la década de 1990 por el puente de Carlos de Praga por la parafernalia soviética y su incomodidad ante la esvástica nazi: “La lección no podría haber sido más elocuente: mientras que el símbolo de un asesinato masivo nos llena de horror, el símbolo de otro asesinato masivo nos hace sonreír” (2003, p. 23) Así pues, tomando como base que los campos eran el resultado de sistemas totalitarios, se puede extrapolar esta correspondencia a la realidad de los

campos de concentración surgidos bajo el régimen nazi y los de trabajo forzado en la URSS.

Igualmente, otros autores como Imre Kertész que sobrevivió al régimen nazi comparte esta idea de unión entre ambas realidades. Según Kertész en uno de sus discursos, “[n]ingún totalitarismo de partido o de estado puede existir sin la discriminación, y la forma totalitaria de la discriminación es necesariamente la matanza” (1999, p.32). Por tanto, la realización e institucionalización de una ideología totalitaria se materializa en los campos de concentración o trabajo forzado, ya que “la realidad del asesinato de seres humanos degenerado en trabajo cotidiano y sistemático” (1999, p. 33) es una exacta descripción de la situación de éstos.

Por consiguiente, los campos de concentración nazi y los campos de trabajo soviéticos son, para Kertész, realidades asimilables, ya que “el ser desterrado de la existencia humana, el sufrimiento, el hambre, los trabajos forzados, el martirio son los mismos en Recks y en Dachau, y Kolima tampoco se distingue en este sentido de Mauthausen.” (Kertész, 1999, p. 53). En este sentido cabe destacar empero que el objetivo directo de los Gulag no era la exterminación, si bien los índices de mortalidad de éstos llegan a superar a los de los campos nazis.

2.2 Documento histórico (auto-)biográfico vs. ficción

Son muchos los debates que se han llevado a cabo ante la cuestión de tematizar el horror de los campos de concentración y trabajo forzado en la literatura, ya sea en sentido ético o moral, como estético y formal, dada la dureza y lo inhumano de lo relatado. Cuando se propone un análisis del tratamiento del relato sobre la experiencia en el campo de concentración y trabajo surge además la inmediata problemática del enfoque, puesto que inevitablemente los hechos históricos y las experiencias personales de los autores se mezclan con la ficción, de modo que el resultado puede llegar a ser un documento puramente testimonial o una obra literaria de naturaleza (auto)biográfica o ficcional. No obstante, el elemento moral o crítico está presente en ambas formas.

Ciertamente, la víctima se ve obligada a recurrir a su propia memoria para narrar aquello que vivió, pero, ante la subjetividad y falta de fiabilidad que se asocia a la memoria, surge a veces la necesidad de recurrir a la ficción, ya sea a la literatura (en forma de intertexto) o a la propia creación literaria. Es entonces cuando surge el conflicto: dónde trazar la línea divisoria entre la vivencia de la víctima (realidad) y la representación literaria (ficción).

Rosa Planas, en su obra *Literatura i Holocaust*, precisa esta problemática: “La ficció en aquests paràmetres és vista com una falsificació, com una càrrega negativa que resta valor a l'autencitat que hom suposa que ha de trobar en aquesta literatura.” (2006, p. 21) Sin embargo, son muchos los autores, como Primo Levi o Joaquim Amat-Piniella, que al narrar aquello que vivieron deciden enriquecer su relato para, así, intentar dar sentido a una realidad ilógica y que se escapa de la comprensión del ser humano, dado que las vivencias que se relatan en sus obras parecen ficticias por lo inhumano de ellas. No obstante, una vez que el texto se aleja del mero testimonio, los autores consiguen llegar a dotar sus experiencias de sentido literario.

“Si el Holocausto ha creado cultura en la actualidad [...], su literatura puede inspirarse en la Sagrada Escritura y en la tragedia griega, [...] para que la realidad irreparable haga surgir su reparación: el espíritu, la catarsis.” (Kertész, 1999, p. 71). Con tal afirmación Imre Kertész justifica la tendencia que comparten este tipo de testimonios de rellenar los huecos de la memoria con referencias literarias o, simplemente, con recreaciones imaginadas por el autor para aproximarse a una realidad que revela un “carácter absurdo” (Kertész, 1999, p.118). De este modo, y en referencia a las palabras de Jorge Semprún en el prólogo de *Seguir viviendo* de Ruth Klüger, se crea una realidad verosímil y que consigue plasmar lo inefable de la experiencia de los campos de concentración (1997, p. 6).

Como igualmente afirma Semprún, la “posible inadecuación a la verdad” (1997, p.5) que pueden presentar este tipo de testimonios literarios se debe al esfuerzo emocional que supone evocar una experiencia dramática de esta dimensión y dotarla de verosimilitud, de verdad:

[...] los acontecimientos históricos de esa magnitud suelen producir testimonios en los que la memoria verídica acaso se mezcle con olvidos más o menos interesados y con exageraciones que dramaticen el recuerdo. Ello es perfectamente comprensible: el sufrimiento extremo tiende a producir ese tipo de extremismo de la memoria. (Semprún, 1997, p. 5)

3. ENTRE LA VIDA Y LA ESCRITURA¹

El análisis a realizar en este trabajo se basa, por un lado, en dos obras que relatan la vida en los campos de concentración y trabajo partiendo de figuras protagonistas masculinas: *Viviré*

¹ Palabras con las que Semprún (2008) se refiere a la disyuntiva en la que se vio cuando quiso plasmar lo vivido, lo sufrido, en Buchenwald y que, después, desarrolló en su obra *L'écriture ou la vie* (1994).

con su nombre, *morirá con el mío* (2001), de Jorge Semprún, y *Un día en la vida de Iván Denísovich* (1962), de Alexandr Solzhenitsyn; y, por otro lado, de la mano de sendas protagonistas femeninas: *Seguir viviendo* (1992), de Ruth Klüger, y *El fum de Birkenau* (1947), de Liana Millu.

Liana Millu nació en 1914 en el seno de una familia judía en Pisa. Siendo muy joven comenzó a publicar sus primeros artículos y trabajó como periodista, pero en el año 1939 se le negó la posibilidad de ejercer su profesión, dado que formaba parte de la Resistencia contra el régimen fascista italiano. Fue detenida por la Gestapo en marzo de 1944 y enviada al campo de concentración de Auschwitz-Birkenau donde estuvo presa casi 3 años. En 1947 escribió *El fum de Birkenau* por lo que, junto con la obra de Primo Levi, fue uno de los primeros testimonios que se publicaron siendo tan cercanos a los hechos.

Asimismo, el testimonio de Millu fue importante, ya que daba voz a mujeres que vivieron el infierno de los campos de concentración. Millu, a partir de seis relatos sobre seis mujeres reales del campo, aportaba una nueva perspectiva que mostraba la realidad de las mujeres en el campo, ya que, como expresa la autora, el trato que recibían hombres y mujeres, pese a lo inhumano de ambos, no era el mismo: “A Auschwitz els homes també estaven una mica més ben tractats que les dones; aquesta constatació sempre ens acabava ofenent” (FB, p. 162). En la obra se describe cómo las presas se relacionaban entre sí y las diferentes estrategias de supervivencia que habían ido creando con el paso del tiempo para poder sobrevivir a los diferentes *Kommandos* o *Blöcke* a los que se las enviaba. Aunque los relatos no se caracterizan por el patetismo exagerado, el desenlace de cada uno de éstos crea un aura de desesperanza. Empleando las palabras que Primo Levi dedicó a la autora en el prólogo de la obra:

De cadascun d'aquests itineraris humans se'n desprèn, de manera inhumana, una aura de tristesa lírica, mai contaminada per la còlera o el lament trasbalsat; i de dolorosa saviesa del món, cosa que demostra que l'autora no va patir en va. (Levi, 2005, p. 8)

Seguir viviendo es una autobiografía que se construye a base de reflexiones y asociaciones de recuerdos. Klüger toma, desde la edad madura y siempre desde una perspectiva feminista, una postura crítica ante los alemanes y austriacos e, incluso, ante los americanos, dado que, tras verse obligada a emigrar a los Estados Unidos, la autora decidió no volver a Austria. La voluntad de la obra es discutir el pasado común de alemanes y austriacos, ya fuesen víctimas, criminales o *Mitläufer* del régimen nazi, puesto que todos ellos, aunque desde diferentes perspectivas, lo comparten: “[...] dejaos provocar. Volveos discutidores, buscad la disputa.” (SV, p. 143), exclama la autora en este sentido.

Sin embargo, Klüger no brinda una oferta de diálogo; sino que toma una distancia autorial con el lector² y obliga a este a ser crítico con lo que ella relata, ya que en el texto abundan las provocaciones y críticas. Además, en la obra se puede observar la problemática que surge al testimoniar los hechos cuarenta años después de haberlos vivido. En este sentido, Klüger se plantea cómo la literatura puede solventar este problema que, a su vez, le permite introducir comentarios sobre el proceso de narrar.

Así pues, Klüger plantea el problema de dar testimonio desde dos perspectivas diferentes, la niñez y la edad adulta, y la imposibilidad de mezclar ambos puntos de perspectivización. Para ello, en un momento puntual del relato utiliza la imagen visual del pato-monedero:

Yo intento hacer eso aquí, y no lo consigo, porque la memoria es también una prisión: en vano quiere uno liberarse de las imágenes que quedaron grabadas en la niñez. Al igual que en ese dibujo que puede verse como pato o como monedero, pero no como ambas cosas a la vez, y que tanto gustaba a Gombrich, el teórico del arte, y asimismo a Wittgenstein, el filósofo [...]. (SV, p. 35)

Es necesario subrayar que, a pesar de que en este pasaje la autora habla del recuerdo de su padre, éste puede ser extrapolado al resto de recuerdos y vivencias.

En cuanto a la novela de Solzhenitsyn, cabe señalar que su publicación en 1962 en la Unión Soviética significó un primer paso hacia la moderación de la censura en el arte y la literatura. Este primer paso se personificó en la figura del prisionero del campo de trabajos forzados Iván Desnísovich, conocido como Shújov, ya que gracias a la publicación de la obra de Solzhenitsyn se rompió con el veto a hablar del Gulag en la URSS. Publicada una vez concedido el debido permiso de Jruschov (Primer Secretario del PCUS entre 1953 y 1964), el objetivo de la novela fue mostrar y denunciar la situación de los presos del Gulag, pero de una forma implícita, puesto que no se hace ninguna crítica directa al régimen soviético. Esta obra gozó de gran influencia tanto en la esfera social como en la política y supuso un duro golpe para el régimen, ya que abrió el debate sobre los Gulag.

La información se ofrece en la obra directamente a través de los ojos del narrador, Iván Denísovich, el cual se limita a relatar lo que vive. Este no hace empero ningún juicio de valor ni se indigna por su situación, sino que, acostumbrado a su vida en el campo de trabajo, le aporta un tono de naturalidad o normalidad que crea un choque con el lector, ya que este último no puede obviar todo aquello que conoce del Gulag por otras vías. Sin embargo, el tex-

² Con el fin de simplificar el discurso, en este TFG se utilizará la forma masculina colectiva siempre en un sentido inclusivo, aludiendo tanto a hombres como a mujeres.

to presenta también fragmentos reflexivos en los que el narrador refleja sus pensamientos o comentarios sobre la acción para facilitar al lector el entendimiento de lo que está ocurriendo.

Por todo ello, se puede decir que la obra posee un carácter documental, aunque cabe destacar que, pese a ser una obra de ficción, Solzhenitsyn se inspiró en su propia experiencia en un campo de trabajo forzado soviético localizado a unos 3.000 kilómetros de Moscú. Su condena se debió a una carta que escribió a un oficial, mientras se encontraba en el frente de Prusia durante la Segunda Guerra Mundial, en la que criticaba a Stalin y que fue interceptada por la censura soviética.

Viviré con su nombre, morirá con el mío es un relato autobiográfico de Semprún en el que el autor relata un día de su vida en el campo de concentración de Buchenwald. Semprún fue enviado al campo en 1943 por pertenecer al grupo de la resistencia francesa *Jean-Marie Action*. El testimonio de Semprún no sigue una estructura lineal lo que permite al autor una mayor libertad de reflexión. Por tanto, Semprún no se limita solamente a relatar su vivencia, sino que incluye comentarios sobre el funcionamiento del campo de concentración: habla, por ejemplo, de su puesto en la *Arbeitsstatistik* (departamento de administración del campo) o de los entresijos de las organizaciones clandestinas que existían dentro del campo. Además, incluye experiencias personales anteriores a su estancia en el campo como, por ejemplo, su juventud en París y sus primeros *affairs* con la literatura marxista. Semprún hace, también, continuas referencias a obras y autores filosóficos y literarios.

Los contextos de creación y, también, los objetivos de estas obras son muy diferentes y deben ser tenidos en cuenta al analizarlas. Millu, Klüger y Semprún narran la experiencia en un campo de concentración y/o exterminio nazi, mientras que Solzhenitsyn relata la experiencia en un campo de trabajos forzados soviético. Además, Millu describe las particularidades y problemáticas específicas de unas protagonistas femeninas muy cercanas a ella misma, que, aunque dotadas de nombres e historias personales ficticias, esconden presas reales de los campos. Los relatos de Klüger y Semprún, de fundamento igualmente autobiográfico, se constituyen desde el recuerdo ulterior, lo cual permite sazonar el texto con evocaciones, recuerdos, reflexiones ideológicas y comentarios sobre el proceso creativo. También sobre la base de la propia experiencia en un campo de trabajo y la experiencia de otros presos reales conocidos por el autor, Solzhenitsyn se sirve en cambio de un personaje ficticio para permitir al lector adentrarse en un campo de trabajo forzado soviético.

Pese a las diferencias formales y estéticas de estas cuatro obras, éstas presentan similitudes en cuanto que, ya sea a través de un relato ficticio o un relato con trasfondo autobiográfico, crean una imagen supraliteraria de la vida en un campo de concentración o trabajo.

4. ENTRE KOLYMÁ Y AUSCHWITZ-BIRKENAU

El marco temporal y local se constituye como un elemento externo imprescindible para determinar las coordenadas del proceso de degradación y deshumanización que se relata en las obras seleccionadas. En un sentido general, pueden señalarse los contextos de dos de los más crueles sistemas totalitarios del siglo XX: el nacionalsocialismo surgido en Alemania y el estalinismo en la URSS. Cabe, sin embargo, dirigir el enfoque analítico a cada una de las realidades concretas de las obras.

La obra de Millu, como bien indica el título, se sitúa en el campo de exterminio de Birkenau. La gran parte de la acción transcurre en sus barracones, aunque en ciertas ocasiones la narradora cuenta cómo se encamina hacia la fábrica cercana al campo para trabajar allí: “La fàbrica era fora d’ Auschwitz, havíem de fer uns quants quilòmetres abans d’arribar a Birkenau i, un cop passat el pont de la via del tren, la carretera avançava en línia recta pels camps descolorits.” (FB, p. 95)

Además, el lector acompaña a la narradora al campo de concentración de Auschwitz o, incluso, al pueblo que en ese momento era conocido con el mismo nombre:

Auschwitz era a uns cinc quilòmetres. [...] Rostres clars i descolorits, preocupats; la població d’Auschwitz no semblava ni simpàtica ni alegre. [...] A l’esquerra, una mica més enllà de la ciutat, hi havia un camp d’homes, i sobre el gran portal de ferro forjat es veia l’arc del lema dels camps: “*Arbeit macht frei*” [...] (FB, p.161)

Es sorprendente cómo la autora consigue describir un lugar tan terrible como el campo de concentración de Auschwitz como un lugar habitable en contraposición con Birkenau:

Aquell camp no era lleig. Acostumades als immundes barracons de Birkenau, ens va semblar gairebé magnífic; no hi havia barracons, sinó veritables cases d’aspecte net i, meravella de meravelles, davant d’alguna de les cases hi havia fins i tot un jardinet! (FB, p. 162)

En cuanto al marco temporal, *El fum de Birkenau* no concentra su narración en un momento concreto y tampoco se da información sobre el tiempo transcurrido. Sin embargo, la narradora comienza cada nuevo relato en un *Kommando* diferente y, de este modo, insinúa que el tiempo transcurrido entre cada uno es notable: “Havia treballat durant molts mesos perduda en comandos totalment estrangers” (FB, p. 91) o “[j]a feia tres dies que treballava al comando de la cuina del *Revier*, i cada nit em despertava amb el cor agitat per la por de perdre una col·locació tan valuosa” (FB, p. 141). Asimismo, se hace alguna referencia al espacio tempo-

ral en el que se sitúa el relato, pero que la autora solo ha podido añadir una vez lo acontecido ya es pasado: “Va passar una onada d’alegria i d’esperança, perquè en aquell llunyà mes d’agost del 1944 tots els presoners de Birkenau estaven convençuts que serien alliberats al cap de quinze dies.” (FB, p. 119)

Viviré con su nombre, morirá con el mío, de Jorge Semprún, concentra su narración en “un domingo de diciembre” (VM, p.15) en el campo de concentración de Buchenwald, pero mediante del recurso del *flashback* y del *flashforward* el relato permite el traslado hasta el París de la juventud del autor o a París tras la liberación del campo o a Praga décadas después. De este modo, mediante la asociación de ideas y recuerdos, Semprún crea una red que permite viajar en el tiempo:

Solo había dos taquillas prácticamente vacías: la de Daniel Anker y la mía. [...] La última vez que vi a Daniel Anker fue en una librería de Saint-Germain-des-Prés. Yo firmaba ejemplares de uno de mis libros. [...] - ¡Sí, sí, Gérard -me dijo-, aún estoy vivo! [...] Pero no pienso aprovechar esta excelente ocasión para hablar de mi compañero Daniel Anker. Tengo que volver a Kaminsky, a aquel soleado domingo de diciembre. (VM, p. 38-39)

A su vez, el autor hace cómplice al lector de sus divagaciones mentales lo que aporta al texto un tono de confesión e intimidad:

En Buchenwald me acordé de Julia mientras hablaba con Lenoir. Hablábamos de Lukács, y yo me acordaba de Julia. El recuerdo de Julia reaparecía siempre ligado al de Lukács. Cuando publiqué mi primer libro, *El largo viaje*, Lukács, que ya era viejo, lo leyó en alemán, y habló de él. Publicó unos comentarios. [...] Lukács me enviaba regularmente estudiantes de Budapest [...] Todos traían un mensaje de Lukács, podía iniciarse una conversación, una aventura de la amistad.

Pero yo me acordaba de Julia, de su mano rozando mi mejilla, del soplo de su voz, tiempo atrás.

-Tal vez lo que pasa es sencillamente que Dios está agotado- acaba de decir Lenoir, que ya no tiene fuerzas. [...] (VM, p. 122-123)

Ahora bien, la narración comienza con Semprún en el campo de Buchenwald, sobresaltado por el grito de su compañero que adelanta que el día no va a ser del todo “normal”. Al tratarse de un domingo, el protagonista goza de “tiempo libre” por lo que puede desplazarse por el campo e interactuar con distintos presos, pero sin dejar de lado las normas del campo y el estricto horario que le obliga a correr de un lugar para otro. Además, cabe destacar que durante este domingo ocurre algo inusual en la vida del protagonista, dado que uno de los *Bibe-*

Isforscher (testigos de Jehová) que trabajaba en la administración del campo le informa a él y a dos de sus compañeros de la organización clandestina, Kaminsky y Nieto, que ha llegado una carta en la que se pide información sobre el preso Jorge Semprún y, por tanto, para evitar cualquier posible represalia que se haya podido dictar desde Berlín, deciden llevar a cabo un plan para simular su propio fallecimiento.

En cuanto a *Seguir viviendo*, Klüger trata en la segunda parte del volumen sus vivencias en los campos de concentración dividiéndolas en tres capítulos localizados en los diferentes campos en los que estuvo recluida: Theresienstadt, Auschwitz-Birkenau y Christianstadt (Gross-Rosen). Igualmente, la autora no sigue un orden cronológico estricto y, aunque da saltos en el tiempo como Semprún, lo novedoso de Klüger son los cambios de perspectiva para acercarse a un mismo acontecimiento, lo que ofrece una visión compleja y plural de éste.

La autora dedica, como se ha indicado, todo un capítulo a relatar sus vivencias en Theresienstadt. Éste fue un *ghetto* donde vivían muchos personajes famosos de la época de la cultura judía. Dada su función de *Vorzeigegetto*³, durante el tiempo que los distintos artistas vivieron allí, hubo una gran producción artística, pues les estaba permitido o se toleraban las actividades culturales para ofrecer una “mejor” apariencia de cara al exterior. No obstante, Klüger describe su vida en este campo como “vivir en un gran establo” (SV, p.107), ya que quienes estaban recluidos en él vivían hacinados, y se sentían impotentes e incapaces de cambiar su situación. “Hoy, Theresienstadt es para mí una cadena de recuerdos de personas desaparecidas, de hilos que no siguieron tejiéndose. Theresienstadt era hambre y enfermedad” (SV, p. 90)

Con respecto a Auschwitz, Klüger no ofrece muchos detalles de su estancia allí debido a lo desmesurado de lo vivido en este campo de exterminio y la imposibilidad de hacerlo comprender al lector. De todos modos, para hacer evidente cómo la experiencia de la víctima de los campos se ha convertido en una especie de tabú en la sociedad y cómo parece despertar la compasión del lector, pero ningún tipo de autocrítica, la autora comparte lo que podría ser una conversación entre colegas alemanes:

Esta vivencia no es de las que se cuentan en sociedad. [...] Esa historia hubiese frenado tanto la conversación, se hubiese salido de los límites hasta tal punto que sólo habría seguido hablando yo, y los otros, más o menos confusos, más o menos

³ Campo de concentración en el que se permitía actividades culturales para crear una apariencia positiva de cara al exterior. En este tipo de *ghetto* fueron recluidos muchos personajes famosos de la época del ámbito cultural judío.

acongojados, se habrían callado, reducidos al silencio por mi experiencia. (SV, p.112-113)

En cuanto al último campo de concentración, Klüger describe Gross-Rosen siempre comparándolo con Auschwitz- Birkenau lo que hace de este campo un lugar más “soportable”:

Llegamos al atardecer a la Baja Silesia. Nos hallábamos en un bosque, y el pueblo más próximo se llamaba Christianstadt. En algún momento nos enteramos de que era un campo anejo a Gross-Rosen, un nombre que hoy sigue siendo bastante desconocido, aunque, con sus numerosos destacamentos exteriores, era aquél uno de los mayores campos de concentración. El bosque era de una paz idílica, el campo de concentración, con sus verdes barracas, aún deshabitadas, parecía soportable. Las barracas no eran, como en Auschwitz, un grande y único establo lleno de literas, sino que estaban subdivididas en habitaciones en las que dormían entre seis y doce mujeres. (SV, p. 146-147)

En este fragmento la autora, también, introduce este cambio de perspectiva que le permite aportar datos que para “Ruth Klüger niña” eran desconocidos en ese momento. Además, en este mismo capítulo Klüger ejemplifica el problema que surge cuando se recurre a la propia memoria para relatar lo acontecido hace décadas:

A mí me resulta difícil escribir este en sí nada traumático recuerdo y noto que lo he hecho con palabras trabajosas, que no se me ocurren otras mejores. De modo parecido, cuando hice una primera redacción de la selección, inventé que llevábamos ropa interior, lo que me dejó asombradísima al releerlo, pues estábamos desnudas. (SV, p. 144)

Tanto a Semprún como a Klüger el paso del tiempo les ofrece la posibilidad de mirar al pasado con otros ojos: con una mirada que ha sido testigo de las consecuencias, tanto históricas como personales, de lo acontecido en los campos. Esto les permite reflexionar sobre sus recuerdos y buscar asociaciones con otras vivencias, lo que aporta al relato una estructura más compleja y rica. Del mismo modo, su relato se enriquece también con la ironía e, incluso, el humor más crudo. Así, por ejemplo, Klüger comparte sus reflexiones, extremadamente críticas, con el lector sobre la necesidad de nominación del Holocausto:

Existía el hecho del Holocausto, pero no el término y por tanto tampoco el concepto. Simplemente, en la Segunda Guerra Mundial habían muerto, entre otros, muchos judíos. Sólo a comienzos de la década de los setenta se generalizó esa expresión, demarcando la cosa misma. Lo que no me interesa es si la “Shoáh” hebrea es un término más adecuado, como se afirma últimamente: con tal que ha-

ya una palabra cualquiera que pueda emplearse sin rodeos ni frases subordinadas. Pues las palabras, las palabras sencillas con definición en el diccionario [...] son las que delimitan y crean un terreno en el pensamiento; (SV, p. 233)

Por otro lado, Semprún comparte una crítica al régimen estalinista mediante la figura de un compañero ruso, pese a que, en el momento de los hechos relatados, el autor era un comunista convencido:

[...]el joven ruso era una encarnación del Hombre nuevo soviético, tal como yo lo imaginaba, [...] era idiota; o como mínimo, ingenuo; de una inocencia ciega, ideológica.

Posteriormente se ha comprobado que el Hombre nuevo soviético- la utopía más sanguinaria del siglo- cae más bien del lado de Vichinsky o de Pavel Morozov, un muchacho que denunció a sus padres poco entusiastas a la policía de Stalin, hazaña que le convirtió en un héroe de la Unión Soviética.

Pero aquel día, en la cantera de Buchenwald, después de que el joven ruso providencial me hubiese salvado, [...] yo le atribuí las supuestas virtudes del Hombre nuevo: generosidad, fraternidad, entrega, humanismo real... (VM, p.60-61)

Por su parte, en la obra de Alexandr Solzhenitsyn *Un día en la vida de Iván Denísovich*, como ya adelanta el título, se presenta un día de enero en la vida de un preso del Gulag soviético. Iván Denísovich comparte con el lector su rutina diaria marcada por un rígido horario y sus costumbres. Con la narración de un solo día, Solzhenitsyn dibuja la vida en el Gulag y cómo los presos interactuaban los unos con los otros dependiendo del “rango” que poseían. Además, pese a que el día transcurre sin que ocurra nada excepcional (como en el caso de la novela de Semprún), las últimas líneas de la novela: “Había transcurrido el día sin que nada lo enturbiase, un día casi feliz” (ID, p. 218), introducen una advertencia para el lector y le obligan, a la luz del horror relatado, a plantearse e imaginarse cómo sería un “mal día” en el Gulag.

La decisión de crear una obra a partir del relato de un solo día puede parecer trivial e insignificante, no obstante, la elección de un día como marco temporal esconde un significado más profundo. Para alguien condenado al Gulag el día a día supone su todo, es decir, su vida se ve regida por el presente absoluto, dado que se encuentra esposado a una rutina y a un lugar dónde la libertad y el futuro no tienen cabida. A su vez, un día en la vida del condenado puede ser entendido como una analogía de la vida misma: amanece y nace, anochece y muere, pero realmente no se puede tomar el mando de lo que acontece.

En resumen, Millu localiza sus relatos entre el campo de exterminio Auschwitz- Birkenau y ofrece numerosos detalles sobre sus paseos por el campo, su vida en los distintos barracones e, incluso, sobre sus desplazamientos fuera del campo para trabajar en la fábrica cercana. No obstante, las referencias temporales son mínimas y no tan concretas como las locales, aunque durante la lectura la sensación del paso del tiempo es evidente. Esto puede ser considerado el intento por parte de la autora de reflejar la trivialidad –o la inutilidad– de llevar un recuento de los días transcurridos en un lugar en el que la muerte acecha en cada esquina de la monótona rutina cotidiana.

En cuanto a Semprún, el marco temporal y local de la narración se condensa en un solo día en el campo de concentración de Buchenwald. Ahora bien, gracias a la libertad que le permiten sus evocaciones de otras ciudades, como París y Praga, y sus recuerdos de juventud y de la edad adulta introducidos en la narración, el espacio temporal y local que crea el autor se presenta como ilimitado. Igualmente, Klüger recurre a sus recuerdos y reflexiones posteriores para crear y enriquecer la imagen de los campos de concentración que sobrepasa las fronteras de los mismos.

Por último, Solzhenitsyn ofrece una localización diferente al resto de autores analizados: un campo de trabajos forzados soviéticos ubicado, posiblemente, en algún recóndito lugar de la gélida Siberia; pero en el cual la realidad cotidiana no difiere tanto de la realidad de un campo de concentración nazi. Por lo que se refiere al marco temporal, el autor concentra el relato en el sufrimiento de un solo día en la condena de Shújov y, así, obliga al lector a activar su imaginación para completar el relato de los “tres mil seiscientos cincuenta y tres días” (ID, p. 218) restantes.

5. LA VÍCTIMA ALZA SU VOZ

Como plantea Rosa Planas, “[t]ots i cadascun dels autors afectats relaten els mateixos fets, reviu les mateixes frustracions, tortures morals dolors físics i psicològics, però l’aportació individual afegeix potència, intensitat al relat col·lectiu” (2006, p. 22). Por tanto, es de gran importancia la perspectiva narrativa de las obras a la hora de estudiar el perfil de las víctimas, la trama y la forma de los relatos. Además, “[l]a vida en el *Lager* va ser viscuda de manera molt diferent per cada un dels presoners que formaven la gran massa concentrada” (Planas, 2006, p. 23), por lo que es importante dar una voz individual a todos aquellos que lo sufrieron y no, simplemente, crear un relato colectivo que excluya de la memoria del Holocausto y del Gulag a ciertos grupos sociales.

Como ya se ha mencionado anteriormente, *El fum de Birkenau* está compuesto por seis relatos que, a través de la voz de la autora, refieren las experiencias de seis mujeres reales del campo. A pesar de que la voz narradora no aporta muchos datos sobre ella misma ni sobre su vida, se deduce que es la propia Millu quien da voz es estas historias, dado que, aunque en contadas ocasiones, es interpelada por sus compañeras del campo como “Lianka” (FB, p. 12), “Si ho sabessis, Liana” (FB, p. 79), “¿Per què, Liana, per què?” (FB, p. 108) o “Liane! Tu ets la Liane, la italiana! (FB, p. 143). Todas ellas adaptan el nombre de la autora a su propio idioma, lo que por otra parte refleja la diversidad cultural que existía en el campo.

Todas las mujeres que aparecen en la obra tienen además un nombre y una historia que comparten con la narradora, ya sea en primera persona o a través de confidencias de otras presas, lo cual les aporta humanidad y cercanía con el lector. Millu, autora y narradora, comparte de esta forma las penas y alegrías de sus compañeras. Ella intenta comprenderlas, pero siempre desde una distancia crítica: la narración no brinda juicios morales por parte de la autora, sino que esta se mantiene como una observadora ante los dilemas éticos y morales a los que se enfrentan sus compañeras. Con ello, Millu obliga a reflexionar al lector y a colocarse en la situación de las presas, pero, también, reflexiona sobre la actitud que ella misma mantiene ante ciertos asuntos y cómo el campo tiende a deshumanizar a las personas.

La primera en aparecer en la obra es Lily Marlene, una joven húngara, que representa la inocencia propia de la adolescencia y cómo el ánimo y la ilusión de vivir, de sobrevivir, se ven mutiladas por la inclemencia y la injusticia a las que están sometidas las presas. En este relato se ve como la *kapo* maltrata y humilla a Lily por celos. Igualmente, en este relato se describen las continuas “selecciones” que tenían que pasar los prisioneros de los campos y que mediante un simple “sí” o “no” se ponía en juego el seguir con vida.

La siguiente en aparecer es María, una mujer que esconde su embarazo durante meses. En el relato “La clandestina”, se muestra la crueldad que sufrían las mujeres embarazadas y sus bebés en los campos, ya que las presas en cinta de pocos meses al llegar al campo se veían obligadas a abortar, y si estaban en avanzado estado de gestación eran enviadas directamente al crematorio. En este relato, se dibuja cómo la envidia y crueldad que podía surgir entre las presas compañeras las corrompe y transforma hasta el punto de volverlas locas, como en el caso de la anciana Adela:

Cada vegada parlaven amb més rudesia [...] com les pàl·lides boques proferien paraules vulgars, sempre m'acabava avergonyint de la nostra misèria i retraïent-me la meva crueltat amb aquella criatura més feble i al mateix temps molt més

forta que jo. Aleshores em venien ganas de plorar pensant que jo també m'havia començat a embrutir. Aviat seria una veritable filla del camp [...] (FB, p. 56)

Sin embargo, María representa la esperanza que, finalmente, contagia a su compañera, la cual al principio se sentía reticente y juzgaba a María por querer traer a un niño a un mundo tan cruel:

Obeint la veu imperiosa de la natura volia donar la vida, però ¿és que les lleis de la vida valien res en un camp de la mort? No s'havia volgut sotmetre al dolor de veure's privada de la seva maternitat, però ¿de què servia fer néixer una criatura que ja estava condemnada a les flames? (FB, p. 55)

En el siguiente relato, “Alta tensió”, se narra la historia de Bruna, una madre que un día por casualidad encuentra a su hijo en el campo y, entonces, se aferra a la idea de mantenerlo con vida. Bruna comparte con Liana el sufrimiento que supone para una madre ver a su hijo deslomándose en el campo contiguo y no poder hacer nada para ayudarlo.

En el relato “El bitllet de cinc rubles” se presenta a Zina, una joven rusa que, a pesar de sufrir una fiebre terrible, decide ofrecerse para el “comando 9”, uno de los más duros, con la intención de poder encontrar allí a su marido. Este relato enseña cómo el amor y la esperanza se traducen para los presos en ganas de vivir, pero, del mismo modo, la decepción por el conocimiento de la muerte de los seres queridos les convierte en muertos vivientes y supone la rendición ante la vida, la victoria del campo.

En el penúltimo relato, “Scheiss Egal”, se plantea un duelo moral en cuanto a los modos de supervivencia en el campo, duelo que se ve personificado en dos hermanas: Justine y Lotti. Justine decide mantener su moral y valores religiosos en el campo mientras que Lotti se ofrece voluntaria para formar parte del *Puffkommando* como una estrategia de supervivencia. Esto último crea un conflicto entre las hermanas, ya que Justine considera a su hermana muerta por haber dejado de lado su moral religiosa que condena la prostitución. Finalmente, la tristeza inmensa le lleva a su propia muerte.

En el último relato, “L'àrdua sentència”, Lise, una joven mujer casada, se encuentra en una encrucijada moral, ya que no sabe si mantenerse fiel a su marido, del que no tiene noticias, o buscar en el “amor” de otro hombre una posible salvación de la muerte en vida que supone la experiencia del campo y la certeza de que la muerte les acecha.

En cuanto a la creación de los relatos breves, Millu toma como base el final, la muerte, de presas reales que se conocen por otros testimonios, pero que quizás no fuesen conocidas de la autora en el campo. Millu construye por tanto toda una historia alrededor de estas mujeres basada tanto en su experiencia personal en los campos como en testimonios ajenos. Los rela-

tos se erigen alrededor de este final y, aunque a veces se nos ofrecen imágenes “positivas” de las relaciones de las presas y de momentos concretos de la vida en el campo, el desenlace en pocas líneas de estos relatos deja un terrible sabor amargo en el lector.

De este modo, Millu trata temas “prototípicamente femeninos” como pueden considerarse en su caso la maternidad o la prostitución, además de fenómenos emocionales como el amor o la envidia así como cuestiones de orden social como las relaciones sexuales o la fidelidad conyugal, además de otras como la moral religiosa, que se daban en un contexto totalmente cruel e inhumano.

En la obra de Semprún, la voz narradora es la voz del autor que hace un ejercicio de memoria para recordar un día de los muchos que pasó en el campo de Buchenwald. El narrador relata sus vivencias desde la perspectiva de una persona que ya no sufre, por ejemplo, el hambre, el frío o el cansancio de los campos, sino que décadas después relata cómo era su vida en Buchenwald. Semprún, igualmente, reflexiona sobre la legitimidad de su relato respecto al hecho de que aquellos que no sobrevivieron están condenados al silencio eterno:

[...] ¿cómo invitar a los verdaderos testigos, es decir, a los muertos, a sus coloquios [de los historiadores]? ¿Cómo hacerlos hablar?

He ahí un problema que el paso del tiempo de todas formas se encargará de solucionar por sí mismo: pronto ya no quedarán testigos molestos, de embarazosa memoria. [...]

Pero yo no voy a aportar ahora las pruebas de ello, eso nos desviaría del objetivo principal, que es contar cómo habían encontrado el muerto que necesitábamos.

(MV, p. 19)

En una entrevista que Semprún (2008) ofreció para el departamento español de *Radio Nederland*, el autor habla de la legitimidad del testimonio del superviviente y el futuro que espera a esta literatura. Semprún declara que se encuentra ante una coyuntura histórica, dado que los testigos que pueden compartir un testimonio directo de la experiencia en los campos están desapareciendo y, con el paso de los años, solo habrá testigos judíos que eran niños en el momento de la deportación, luego los jóvenes novelistas y poetas deben apropiarse de esa memoria histórica para crear sus obras. Semprún expresa que lo que hay de vivo en la memoria de la muerte no lo transmiten los libros hechos por sociólogos o historiadores, sino que es necesario crear literatura para que los hechos históricos amplíen su alcance. Además, para apoyar esta idea toma como ejemplo la pieza *Madre Coraje y sus hijos* (1949), de Bertolt Brecht, sin duda una de las mejores referencias para explicar la “Guerra de los 30 años” (1618-1648).

De un modo parecido a Semprún, Klüger se enfrenta al cómo narrar los traumas de la infancia desde la perspectiva de una mujer adulta. Por ello, para crear un testimonio, debe ordenar y reconstruir. Toma las obras de Christa Wolf como inspiración, como, por ejemplo, *Kindheitsmuster* (1976), ya que aquí la autora se acerca a la figura de la niña que fue refiriéndose a ella en 2ª persona, en 3ª e, incluso, en 1ª persona. También, toma como modelo a Cornelia Edvanson y su obra *Burned Child Seeks Fire* (1984), la cual demuestra que no hay necesidad de una estructura cronológica para crear unas memorias “posteriores” a través de la reflexión. Así, pues, el resultado en la prosa de Ruth Klüger es la descripción de un mismo recuerdo desde diferentes perspectivas, algo posible gracias al paso del tiempo. Por ejemplo, cuando relata la visita a su primo, “llamémosle Hans”⁴ (SV, p.15) en Inglaterra, crea estos saltos de perspectiva: primeramente, da voz a la Ruth Klüger presente en ese momento (tras la Segunda Guerra Mundial), a continuación pasa a dar voz a la niña (década de 1930) y, finalmente, deja hablar a la Ruth Klüger del presente del relato (década de 1990):

¿Qué voy a decirle yo ahora a su hijo si él, que la amaba, me pregunta por ella a mí, que la odiaba con el odio fino y afilado de los niños?

¿Y qué había de malo en recitar por la calle “La maldición del juglar” y otras baladas de Uhland y Schiller? [...] ¿Y eso qué importaba si la masa de la población estaba fanatizada y predispuesta contra nosotros? (SV, p. 19)

Igualmente, este cambio de perspectiva ofrece a la autora la posibilidad de reflexionar sobre su perspectivización y cómo esto puede suponer un problema ante la visión de la obra por parte del lector pudiendo llegar a verla como una “historia con final feliz”, ya que se trata del relato de una superviviente. De este modo, el lector podría dejar de lado las reflexiones sobre las consecuencias la experiencia traumática:

Se lee y se piensa: a pesar de los pesares salió bien librado. Quien escribe, vive.
[...]

Y éste es también el problema de mi visión retrospectiva. ¿Cómo puedo impedir que vosotros, mis lectores, os alegréis conmigo, siendo así que ahora, ya sin la amenaza de la cámara de gas, me voy acercando al *happy-end* de un mundo de posguerra que comparto con vosotros? [...] ¿Cómo puedo impedir que deis un suspiro de alivio? Pues a los muertos, eso no les sirve de nada. Concedid un pensamiento opuesto, cambiad las relaciones recíprocas. Considerad lo siguiente: en

⁴Se refiere a Jean Améry.

Auschwitz, tantas y tantas personas perdieron la vida con un veneno insecticida.

(SV, p. 141)

Con todo ello, Klüger crea un relato que no sólo se centra en las vivencias en el campo, sino que también reflexiona sobre sus consecuencias tanto en el ámbito histórico como en la vida personal de la víctima. Asimismo, mediante apelaciones directas al lector obliga a este a mantener una actitud crítica y plantea una discusión sobre lo relatado. De este modo, Klüger introduce comentarios desde una postura feminista sobre la narración histórica de ciertos hechos: “Las guerras pertenecen a los hombres, por eso hay memorias de guerra. Y del fascismo no hablemos, ya se haya estado en pro o en contra: asunto exclusivo de hombres. Además, las mujeres no tienen pasado. O no deben tenerlo. Es poco fino, casi indecente” (SV, p. 18); estas últimas pueden ser entendidas como una posible referencia a las violaciones que sufrieron las mujeres durante la guerra y en los campos.

Por otro lado, Solzhenitsyn se vale de un narrador en tercera persona para relatar la acción a través de los ojos de Iván Denísovich (*internal focalisation*), de modo que el lector no conoce más de lo que el mismo narrador relata: “A las cinco de la mañana, como cada día, tocaron a diana: unos martillazos contra un carril afuera del barracón de mando. [...] Shújov jamás se quedaba dormido. Se levantaba siempre al toque de diana.” (ID, p. 23)

Iván es un personaje que ha sobrevivido durante años en el Gulag por lo que resulta el “guía” perfecto para dirigir al lector por el campo. Iván Denísovich podría considerarse por ello un personaje “blanco”, ya que no está caracterizado en gran medida y no pretende que se le identifique con ninguna persona real de carne y hueso, sino que podría representar a cualquier campesino ruso típico. No obstante, el autor indica que la figura protagonista de su obra se creó tomando como referencia un compañero suyo.

Además, Iván Denísovich sirve como herramienta para, desde una mirada transparente o ingenua, mostrar la realidad infrahumana de los campos. El estilo austero y las descripciones nada adornadas de Solzhenitsyn sorprenden al lector, dado que pese a que se hable de un frío “soportable” (2018, p. 93) no puede olvidarse que las temperaturas en esa localización se desplomaban a los casi 30 grados bajo cero. Igualmente, resulta chocante la simpleza con que el autor describe la hambruna que sufrían los presos: “¡Con toda la avena que Shújov había dado de joven a los caballos! ¡Jamás hubiera imaginado que un día habría de desear un puñado con toda su alma!” (ID, p. 105)

La voz narradora no hace críticas directas al régimen soviético ni se refiere a Stalin (a excepción de una vez⁵ que escucha a un compañero hablar sobre él), pero describe con cierta ironía las situaciones a las que se enfrenta un preso de los campos de trabajo:

¿Para qué habría de pasarse un preso diez años jorobándose en los campos?
 ¿Acaso no bastaba con decir pues no le da la gana... y no dar golpe en todo el día, hasta el anochecer, y luego a la noche cada cual a lo suyo? [...]
 Además hay momentos, como ahora mismo, en los que aún con menos razón puedes permanecer parado. Te guste o no has de dar un brinco y ponerte en movimiento, porque si en dos horas no tenemos un local caldeado, nos vamos a quedar aquí todos tiesos. (ID, 87)

Otro ejemplo de crítica implícita es la siguiente alusión a las condenas:

¡Era prodigioso cómo pasaba el tiempo trabajando! Cuántas veces había observado Shújov que los días en el campo transcurría como una exhalación... En cambio, la condena permanecía inmóvil, nunca se acercaba el fin. (ID, p. 94)

De un modo parecido, las palabras con las que Solzhenitsyn cierra la novela dejan entrever ese tono irónico:

De cabo a cabo, hasta el final de su condena, habrían de pasar tres mil seiscientos cincuenta y tres días así.
 Los tres de más, por los años bisiestos...

1959 (ID, p.218)

La elección del Solzhenitsyn de un personaje “blanco” como protagonista de su relato debe considerarse como un recurso que consigue obligar al lector a hacer los juicios de valor pertinentes en relación con el sufrimiento de los presos. También, el hecho de que se le dote de un nombre y apellido de creación autorial exige al lector que no olvide que lo que se está relatando les ocurrió a personas reales, de carne y hueso.

En todas las obras destaca la naturalidad con la que las voces narradoras relatan una realidad tan dura y, por tanto, lo paradójico que resulta a veces leer fragmentos en los que los campos de concentración y trabajo son descritos como un lugar, casi, humano. Por ejemplo, en el caso de Semprún, cuando descubre que quizás deba dejar el campo, comparte con el lector su malestar ante esta idea:

⁵ “¿Como que os va a perdonar el viejo del bigote! ¡No se fía ni de su sombra, y mucho menos de vosotros, mentecatos!” (ID, p. 193) La nota del traductor al pie de página indica que esta única alusión a Stalin se incluyó por petición de Vladimir Lebedev, consejero de Jruschov para asuntos culturales.

La idea de tener que irme de Buchenwald me fastidia enormemente. Está visto que uno se acostumbra a todo. El refrán español anuncia una gran verdad resignada y pesimista, como todas las verdades de la sabiduría popular: “Más vale malo conocido que bueno por conocer...” (VM, p. 27)

Otro ejemplo es cómo Klüger describe el transporte hasta Gross-Rosen, ya que estas palabras, una vez ya descrito en la novela el ambiente asfixiante de los trenes que se usaban para las deportaciones, crean igualmente una sensación de extrañeza en el lector: “La puerta del vagón estaba abierta, de forma que se podía respirar. Sobre todo salíamos de Birkenau. Yo era feliz de puro alivio.” (SV, p. 145)

A modo de conclusión, cabe destacar asimismo las diferencias que existen entre las voces narradoras, dado que los factores que las distinguen como son el género, la edad o la manera de relatar, hacen posible la creación de testimonios muy divergentes pero que plasman una realidad muy similar. Cabe señalar también que las voces femeninas toman posturas diferentes, desde una perspectiva de género, a la hora de tratar ciertos temas. Así, Millu centra sus relatos alrededor de algunos temas prototípicamente femeninos mientras que Klüger introduce críticas feministas con relación al trato que se da a los testimonios de las mujeres en la Historia. La razón de estas posturas diversas puede encontrarse en los diferentes contextos de creación. Por otro lado, las continuas reflexiones y conexiones con otros eventos que introduce Semprún en su narración contrastan con la austeridad del relato de Solzheznitsyn que, de este modo, obliga al lector a reflexionar y adoptar una postura crítica ante lo relatado.

6. PASOS HACIA LA DESHUMANIZACIÓN: “DAS IST EIN LAGER! KEIN SANATORIUM!”

“*Das ist ein Lager!* - repetía con la eterna frase del campo -.

Das ist ein Lager, kein Sanatorium!” (FB, p. 81)

Este lema se repite continuamente en forma de *Leitmotif*, tanto en la obra de Millu como en la de Semprún, en boca de los SS y *kapos* e, incluso, de los mismos presos, escondiendo con ello una grotesca ironía.

Las obras seleccionadas para su estudio en el presente trabajo ofrecen un reflejo literario del objetivo máximo de los campos de concentración que era la deshumanización de los presos, aunque lo encubriesen bajo “eslogan[es] de una ironía asesina” (SV, p. 122) como “*Arbeit macht frei*” (FB, p. 161) o, como indica Semprún, lo ocultasen bajo “el organigrama nazi [que], no lo olvidemos, es un campo de reeducación por medio del trabajo: *Umschulungs-*

ger.” (VM, p. 65). Este principio se puede extrapolar a los Gulag ya que éstos pretendían, también, reeducar a los condenados como traidores al régimen mediante el trabajo forzado e inhumano.

6.1 Estrategias de deshumanización

Eran muchas y muy diferentes las formas y estrategias con las que se intentaba despojar a los presos de su humanidad, puesto que la misma organización de los campos facilitaba la cadena de deshumanización, es decir, permitía “experimentar con la vida de los hombres al punto de, en situaciones extremas, expulsar de ella todo rasgo de humanidad.” (Avila, 2004, p. 180)

Primeramente, se les quitaba todo aquello que llevasen consigo y se les dejaba desnudos e indefensos ante la selección:

[...] la desnudez impuesta es [...] pérdida de identidad. [...] Quien se ve obligado a mostrarse desnudo, pierde una parte de sí mismo. El estado es indiferente; el contexto es lo relevante. Curiosamente, eso vale para ambos sexos, en la misma medida. (SV, p. 144)

Después, se les reducía a un número y pasaban a formar parte de una masa enorme. En el caso de los presos de los campos de concentración, éstos llevaban tatuados un número que no les identificaba individualmente, sino que marcaba su fecha de llegada al campo y que iban a llevar consigo para el resto de su vida.

Estos procesos de selección en el caso de los campos de concentración y exterminio nazis significaban la “interpretació sectària del criteri de ‘selecció natural’, [...] [u]n darwinisme reinventat per justificar la destrucció de ‘l’ home inferior’, [...] les ‘races’ o ‘col·lectius’ a les quals pertany aquest home com a individus menys ‘humans’”. (Planas, 2006, p. 30. Destacado en el original)

Por otro lado, cabe destacar la importancia de la lengua materna y la importancia de su prohibición: “[l]a pèrdua de la llengua i com a conseqüència la pèrdua de la identitat. [...] No sols varen ser despulats de robes i béns materials, sinó que àdhuc de les propietats immaterials: la nació i l’idioma” (Planas, 2006 p. 24). Los presos de otras nacionalidades se veían obligados a usar la lengua del enemigo para poder comunicarse: “tots aquells qui desconeixien l’idioma eren obligats a obeir mitjançant cops i violència” (Planas, 2006, p. 27). Más

que el alemán, la jerga nazi o *Lagerjargon*⁶ se convertía en cierto modo en la *lingua franca* de los campos, en una “llengua d’obediència” (Planas, 2006, p. 27). También Semprún reflexiona sobre la degradación que sufrió el idioma de Goethe y Schiller en “boca” del régimen nazi:

En aquellos momentos era preciso oponer enseguida al lenguaje gutural y primario de los SS, que se reducía a unas cuantas palabras groseras de insultos o de amenaza- *Los, los! Schnell! Schwein! Scheissker!*-, oponer en mi fuero interno, en mi memoria, la música de la lengua alemana, su precisión compleja y cambiante.

[...] Entonces en medio del fragor rechinante y gutural del lenguaje de los SS, podía con mayor facilidad evocar o invocar silenciosamente la lengua alemana. (VM, p. 57)

Klüger reflexiona igualmente sobre la degradación que sufrió el alemán durante el régimen nazi y cómo, consecuentemente, su lengua materna, el idioma de tantos judíos, fue rechazado por éstos:

¿Para quién escribo en realidad todo esto? De seguro, no lo escribo para judíos, pues no lo haría en una lengua que en aquella época, durante mi infancia, era hablada, leída y amada por numerosos judíos, de tal forma que para mucha gente era la lengua judía por excelencia, pero que ahora, sin embargo, manejan ya poquísimos judíos. (SV, p. 143)

Otra estrategia para deshumanizar a los presos era liquidar cualquier sentimiento de compañerismo y solidaridad que pudiese surgir. Para ello, tanto en los campos de concentración como en los de trabajo, el sistema de jerarquías permitía que los presos que llevaban más tiempo allí pudiesen acceder a un puesto al mando de los *Kommandos* o de los barracones. Estos presos que trabajaban para las SS o, en su caso, para el régimen soviético recibían diferentes nombres dependiendo del rango: *Kapo* (normalmente prisioneros que eran pequeños delincuentes y criminales), *stubowa* (en el caso de las mujeres), *capataz* (preso con trato de favor que repartía las distintas tareas) o jefe de brigada. Esto creaba una atmósfera de tensión y competitividad entre los presos que sufrían la crueldad y la violencia por parte de sus propios compañeros: “¿Quién es el principal enemigo del preso? Pues otro preso. Si los reclusos no se pelearan entre sí, los mandos no tendrían ningún poder sobre ellos.” (ID, p. 164)

⁶ Rosa Planas (2006) utiliza la denominación que Primo Levi dio al alemán que se hablaba en los campos y lo describe como “un argot, un subllenguatge pastat per a subhomes, semblant al que s’empra per a ensinistrar gossos, sense una espurna de poesia” (p. 27).

Millu es testigo de palizas brutales que reciben sus compañeras en manos de otras presas que ejercen la violencia como herramienta para mantener el orden y, del mismo modo, sufre por su propio bienestar:

M'enviarien a l'*Strafkommando*. Em vaig imaginar amb la rodona vermella a l'esquena, els cabells una altra vegada al zero, perduda entre poloneses i ucraïneses, i encara pitjor, entre les exkapos alemanyes que componien quasi exclusivament el comando de càstig y posaven en pràctica una de les lleis més dures del camp: "Descarrega la teva feina sobre el més dèbil, i aprofita la teva força per tenir-lo aterrit". (FB, p. 158)

Naturalmente, la violencia y la crueldad era también ejercida y disfrutada por los SS: "las vejaciones y torturas no son casuales ni azarosas, sino que siguen el plan de erradicar los rasgos humanos de algunos hombres, hasta tornarlos superfluos" (Avila, 2004, p.183). Klüger habla con ironía sobre la mentalidad que con toda probabilidad debían adoptar los SS para cometer semejantes atrocidades:

Aquel afán de burlarse de los desfavorecidos, como el pan [...], clavado en el bastón de un SS: eso solamente puede querer decir que a aquellos hombres de raza superior no les resultaba tan fácil el trabajo en los campos de la muerte. Tenían que probarse a sí mismos mediante insolentes crueldades que aquellos hombres inferiores no eran hombres. Y al probarse a sí mismos, los otros se volvían realmente hombres, pues se contaba con que reaccionaran a sus burlas. La burla hubiese sido absurda sin la ofensa que tenía como meta. ¿Qué trastornos psíquicos habrá acarreado eso en los verdugos? (SV, p. 144)

A su vez, como si se tratase de una pieza de Wolfgang Borchert⁷, la muerte en las obras seleccionadas aquí parece ser un personaje más con el que conviven los prisioneros de los campos de concentración y trabajo. La presencia de la muerte se hacía palpable y visible en cualquier rincón de los campos: "el vam veure rere els filferros que no estaven marcats amb la calavera, perquè al camp tot era mort i havia semblat absurd posar la gent en guàrdia contra la senyora del lloc." (FB, p. 106). Millu narra cómo las presas se atrevían a bromear sobre ello refiriéndose a la muerte en los crematorios: "*Arbeit macht frei, crematorium ein, zwei, drei!*" (FB, p.161)

⁷ En la obra teatral *Draußen vor der Tür* (1947) la muerte se pasea por las calles personificada en, primero, un "empresario de pompas fúnebres" y, después, un "barrendero".

Igualmente, la autora hace continuas referencias a el humo de las chimeneas de los crematorios de Birkenau e, incluso, relata cómo las presas se atrevían a fabular sobre la naturaleza de las almas que allí morían:

Em va venir al cap la Jeanette, quan mirava com s'enfilaven cap al cel els torterols densos del crematoris i deia que els negres eren les ànimes dels veterans del camp. De cinc en cinc se n'anaven ordenadament cap al regne del bon Déu, mentre que les fumeres blanques que es dissipaven capritxosament, com una exhalació, eren les ànimes de les criatures i dels nouvinguts, que encara no coneixien la disciplina. (FB, p. 64)

Inclusive los niños eran conscientes de la presencia de la muerte en el campo y utilizaban tal conocimiento para atormentarse los unos a los otros:

Pel camí, la Bruna em va explicar que en Pinin no es trobava bé. La feina se li feia cada dia més dura i s'havia posat a plorar explicant que un company li havia dit: "Tu, italià! Aviat, macaroni al crematori!" (FB, p. 98)

Por otro lado, Semprún comparte su necesidad de visitar el *Quarantänelager* para experimentar la muerte que muchos sufrían en vida:

Allí buscaba precisamente lo que a él le asustaba, lo que él temía: el desorden vital, ubuesco, impresionante y cálido, de la muerte que nos habían atribuido a todos, y cuyo caminar visible hacía fraternales aquellos despojos. Éramos nosotros mismos los que moríamos de agotamiento y de cagalera en medio de aquel hedor, allí es donde podía tenerse la experiencia de la muerte ajena como horizonte personal: estar-con-para-la-muerte, *Mitsein zum Tode*. (VM, p. 72)

Además, los presos estaban condenados a hacer las mismas tareas, a recorrer los mismos pasos, a encontrarse a la misma gente. Esta estricta rutina significaba también una pérdida de libertad, aunque ello precisamente les recordaba que aún eran personas:

De mica en mica vam recórrer el mateix camí de sempre; al camp tot es reteixe sense remei, cada hora té el seus gestos, les seves ordres, les seves coses, i, al cap d'un cert temps, els pensaments també acaben seguint tots la mateixa ruta i fent les mateixes parades: la guerra, casa, el retorn; aquesta uniformitat sense remei era un turment gairebé dantesc. Sabia que en girar una cantonada hi havia una mica d'herba entre dues pedres, i que quan haguessin fet cinquanta passos la trobaria; cada dia, dues vegades al dia, comptava els passos i mirava l'herba, i després, per la Lagerstrasse, ampla i ben barruda, mirava els petis pollanques i inevi-

tablement pensava que, dels qui dos o tres anys abans els havien plantat, ben pocs encara en veien moure's les fulles. (FB, p. 150)

A la rutina diaria se le sumaban los recuentos y las selecciones interminables bajo las inclemencias del tiempo:

El món era ple de boira i d'esgarrifances, i el fum dels crematoris es mantenia baix en l'aire feixuc. Era l'hivern que s'acostava, l'hivern amb les pluges i els vents gèlids i la neu, amb les seleccions i els peus glaçats; l'hivern despietat de Birkenau, que apilotava les seves víctimes a les sales d'espera dels morts perquè hi havia massa feina i sis crematoris no donaven l'abast. (FB, p. 104)

O, como en la obra de Solzhenitsyn, las largas esperas ante el portón del campo durante los inviernos de Siberia:

Pasarse como los presos todo el día con aquel frío era la muerte. Estaban prácticamente helados. Y luego, al terminar, toda una hora de pie. Y, sin embargo, lo que les amargaba no era el frío sino la rabia: ¡la noche estaba perdida! Ya no tendrían tiempo de hacer nada en el campo. (ID, p. 158)

En definitiva, la vida en los campos de concentración y trabajo forzado se reducía a una continua degradación del preso mediante una estricta rutina y control que aniquilaba cualquier sensación de libertad presente en su interior. A eso se sumaban largas y humillantes selecciones y esperas en las que se les dejaba desnudos e indefensos por horas para, así, robarles todo aquello que les recordara quién eran y, también, cualquier vestigio de dignidad. La convivencia en el campo era igualmente brutal, ya que, en el caso de los campos de concentración, se les obligaba a comunicarse mediante el idioma de los enemigos, idioma que muchos no dominaban, por lo que aún dificultaba más la supervivencia del preso. Asimismo, la supuesta e idealizada solidaridad que pudiera presuponerse que existía en aquellos lugares brillaba por su ausencia, puesto que la organización de los campos de concentración y de trabajo forzado otorgaba a algunos presos un rango superior, y éstos abusaban de aquel poder que les permitía ejercer la violencia sobre sus compañeros. Indudablemente, los SS o los agentes soviéticos al mando de los campos ejercían también la violencia para mantener el orden, pero además para vejar y humillar al preso tratándole peor que a un animal. Por último, la constante presencia de la muerte en los campos mantenía en alerta a los presos y arrasaba con toda esperanza que los presos pudieran mantener en su interior.

6.2 Estrategias de supervivencia

No obstante, las obras escogidas comparten un denominador común: el fracaso por parte de los regímenes totalitarios de culminar el proceso de deshumanización de los prisioneros en los campos. En efecto, todos los personajes de las obras analizadas, pese a lo surrealista y terrible de sus circunstancias, son descritos como personas de carne y hueso que sienten, reflexionan y, muchos de ellos, sobreviven.

Así, por ejemplo, para mantener su dignidad, los presos creaban para sí mismos una estricta práctica de higiene que se exigían cumplir para no olvidarse de ellos mismos:

Por disciplina de supervivencia, teníamos por costumbre levantarnos al primer toque de silbato e ir corriendo hacia los lavabos, desnudos de cintura para arriba, descalzos, [...] hasta que la piel se viese limpia de los mugrientos olores de la noche, de la promiscuidad, hasta que enrojeciera. Dejar de hacer todo aquello cada mañana, sin reflexionar, como autómatas, hubiese sido el comienzo del fin, el principio del abandono, el primer indicio de una derrota anunciada. Si se veía que un compañero dejaba de hacer su aseo matinal, y que además su mirada se apagaba, había que intervenir enseguida. Hablarle, hacerle hablar, hacer que se interesase de nuevo por el mundo, por sí mismo. El desinterés, el desapego, la desgana respecto a cierta idea de sí mismo, era el primer paso en el camino del abandono. (VM, p. 175-176)

El arte tiene asimismo un gran poder sobre los presos, ya que gracias a este consiguen de algún modo abstraerse de la realidad, pero también aferrarse a la humanidad que había en ellos. En los textos analizados son muchos los ejemplos en los que se hace referencia al arte, ya sea literatura, cine o música. Por un lado, Semprún visita la biblioteca dónde encuentra libros del Faulkner (VM, p. 22) o recurre a su memoria para recitar poemas:

Además del paseo solitario, sólo había otro medio de engañar la angustia pegajosa de la promiscuidad perpetua: el recitado poético en voz baja o en voz alta. [...] en cualquier circunstancia uno podía abstraerse de la inmediatez hostil del mundo para aislarse en la música de un poema.

En las letrinas, fuera cual fuese la pestilencia y la ruidosa evacuación de las vísceras a nuestro alrededor, nada nos impedía murmurar la consoladora melodía de unos versos de Paul Valéry: *Calme, calme, reste calme/ connais le pids d'une palme/portant sa profusion...* (VM, p. 212)

Del mismo modo, Millu pide constantemente a sus compañeras que canten para ella, ya que su voz le permite abstraerse de todo el horror de su alrededor y volver a los recuerdos de su vida pasada:

Cada vespre sota aquell fanal...- més que la veu somorta de la Lily, la música desolada va començar a cantar-me dins del cor, mentre imatges palpitants de la meva vida passada em saltaven al davant i se m'enduien lluny de les *lores* i de la sorra i de tot Birkenau. (FB, p. 22)

Por lo que respecta a Iván Denísovich, dado que este representa a un humilde campesino que no tiene formación, no recurre al arte para abstraerse. No obstante, el narrador permite que Shújov sea testigo de las conversaciones entre César y K-123 en las que discuten sobre cine (ID, p. 114).

Como regla general, en los campos de concentración reinaba el caos y la arbitrariedad y los oficiales de las SS interpretaban un papel de carácter divino en las selecciones decidiendo quién moría o quien seguía viviendo. Simultáneamente, en ciertas ocasiones ocurrían actos de libertad absoluta o actos de generosidad, lo cual era una victoria ante el objetivo máximo de deshumanización de los campos, dado que:

Para Arendt, la espontaneidad y la personalidad son características tan propias del hombre que en condiciones normales no pueden ser arrebatadas, sin embargo, una de las tareas dentro de *los laboratorios de la dominación total* [campos de concentración], consiste en experimentar con ellas hasta lograr su eliminación. (Avila 2004, p.184)

Siguiendo esta línea, Klüger sostiene que estos actos no se corresponden a gestos altruistas, ya que “[c]asi cada uno de los supervivientes tiene su “casualidad” [...] Mi casualidad tiene la singularidad de que intervino una extraña.” (SV, p. 136) Klüger defiende por su parte la idea de que, en lugares tan hostiles como los campos de concentración, no hay espacio para la generosidad o el altruismo, pero sí para “[l]a posibilidad de un acto espontáneo, de libre voluntad” (SV, p. 136) La autora se adelanta a cualquier posible reproche del lector y ofrece una nueva definición del concepto de libertad en un lugar como Auschwitz:

Puede que debamos definir la libertad, simplemente, como lo no predecible. Pues nunca ha podido nadie calcular el comportamiento humano [...] Y por eso pienso que la máxima aproximación a la libertad sólo puede existir en el más triste cautiverio y en la proximidad de la muerte, o sea allí donde las posibilidades de decisión se hallan reducidas casi a cero. En el diminuto espacio que queda entonces,

allí, inmediatamente antes del cero, allí está la libertad. (¿Y qué es el cero? Siempre pienso que en la cámara de gas es el cero [...])” (SV, p. 137)

Por otro lado, Semprún habla de un acto de generosidad cuando cuenta cómo un preso ruso le ayuda a cargar una pesada roca que el sargento de las SS le había atribuido a él sabiendo que no sería capaz y, por tanto, podría castigarle. Resulta, también, interesante la reflexión que introduce el autor cuando comparte este recuerdo, ya que en el momento de los hechos había considerado al joven ruso como la imagen personificada del “Hombre nuevo soviético” (VM, p.60), pero tras el paso de los años y el conocimiento de lo cruento del régimen estalinista, decide compararlo con el “ángel bueno” (VM, p. 61. Destacado en el original) de Rafael Alberti.

Gesto inaudito, completamente gratuito. No me conocía, no volvería a verme, no podía esperar nada de mí. Estábamos igualados en nuestra total carencia de poder: miembros anónimos, impotentes, de la plebe del campo. Gesto de pura bondad, es decir, casi sobrenatural. O lo que es lo mismo, un ejemplo de la radical libertad de hacer el bien, inherente a la naturaleza humana. (VM, p. 61)

Como ya se ha mencionado anteriormente, los relatos breves de Millu ofrecen imágenes más optimistas y “positivas” dentro de lo terrible de lo relatado. En la obra, la autora reflexiona sobre la bondad que aún que vive en el corazón de las presas y cómo estas son incapaces de alegrarse del mal ajeno:

I al mateix temps sentíem que expiació, pena i càstig són de les paraules més vanes que hi ha. El dolor d'un altre no et torna res; tots els sofriments dels alemanys no ens podrien compensar mai, ni tan sols d'un quart d'hora passat petant de dents pel fred mirant la fumera del crematori més pròxim sobre els nostres caps. (FB, p. 105)

La esperanza es también un motivo recurrente en los relatos de Millu, ya sea personificado en las mujeres o, simplemente, la esperanza colectiva que transitaba por el campo durante los últimos años de la guerra cuando se escuchaban los bombardeos de fondo o cuando los presos debían ponerse a cubierto al escuchar la *Fliegeralarm*: “Va passar una onada d'alegria i d'esperança, perquè en aquell llunyà mes d'agost del 1944 tots els presoners de Birkenau estaven convençuts que serien alliberats al cap de quinze dies.” (FB, p. 119)

En definitiva, pese a que el “campo de concentración actúa como la institución que respalda y brinda el espacio para experimentar con la vida humana” (Avila, 2004, p. 185), los relatos aquí analizados demuestran que la voluntad de sobrevivir de las víctimas supera cualquier intento de arrancar de ellos su humanidad.

Así pues, la voluntad de sobrevivir, pero más aún la voluntad de aferrarse a su humanidad obligaba a los presos a recurrir a todo aquello que les recordase que eran humanos y que aún estaban vivos. Estas estrategias, como se ha mencionado anteriormente, podían ser rutinas de higiene que entre los mismos presos se animaban a llevar a cabo o, simplemente, el refugio que encontraban en el arte y que suponía una vía de escape de la realidad tan dura y cruenta. Además, pese a la confusión y la crueldad que se respiraba en los campos, a veces se daban casualidades o golpes de suerte o, simplemente, actos altruistas por parte de algunos prisioneros que podían llegar a salvar la vida de otros.

Sin embargo, no cabe olvidar que la experiencia en los campos se traduce en un gran sufrimiento que arrastra traumas y consecuencias en la futura forma de relacionarse de los supervivientes.

7. HERIDAS ABIERTAS

Aquesta experiència vital [...] esdevé paradigma de la necessitat humana de veure reflectida literàriament la seva història personal, com si aquesta transposició atorgués una dignitat a l'existència, fins i tot a la més desgraciada. El dolor havia de quedar escrit, que no descrit, i l'única forma de fer-ho de manera completa i alhora sintètica era a través de la poesia. (Planas, 2006, p. 44)

Luego, las motivaciones detrás de la creación de los relatos pueden ser la denuncia o la voluntad de superar aquello que se vivió en los campos de concentración y trabajo o ambas al mismo tiempo. Sin embargo, y volviendo de nuevo a Semprún (2008), el autor comparte que, al contrario que Primo Levi, que consideró que la escritura le devolvió a la vida, el relatar su experiencia suponía permanecer en la memoria de la muerte. Es decir, recordar tal experiencia significaba revivir el campo de concentración por lo que el autor llegó a la conclusión de que escribir todo aquello le llevaría inevitablemente al suicidio. Por tanto, decidió compartir su experiencia dejando un margen de años y, de este modo, también, escribir un relato que no fuese puro testimonio.

De modo parecido, Klüger decidió compartir su experiencia transcurridas varias décadas, ya que pensó que la escritura le ayudaría a superarla y también que sería un modo de honrar la memoria de su padre y hermano, pero lo cierto es que el resultado no le aportó alivio, sino incomodidad, ya que sintió que había traicionado, en cierto sentido, la memoria de su familia: “Al final hubo esa traición.” (SV, p, 265)

En contraposición, la inmediatez de las obras de Millu y Solzhenitsyn con respecto a los hechos parece orientarlas hacia un objetivo más cercano a la denuncia que a la superación de lo vivido o de la “catarsis”.

Por otro lado, Klüger defiende lo injusto de no considerar a los supervivientes del Holocausto como víctimas, también, ya que, aunque vivos, estos arrastran consigo los traumas que la vivencia de una situación tan cruel e inhumana implica:

[...] aparte de esas víctimas [de los campos de concentración y exterminio] otros miles o decenas de miles de personas como yo que no sirven de contrapeso a los muertos, que no se pueden deducir de las víctimas, con un truco de álgebra afectiva. [...] nosotros [...] arrastramos de por vida algo traído de aquel lugar, como cuando yo caigo en la rampa cuando duermo mal, cuando me despierto de la anestesia, cuando mi vida corre peligro.

Somos personas que hemos educado mal a los hijos, por contarles o demasiado o demasiado poco de nosotros.

Si hasta los supervivientes fracasaban ante la tarea de asimilar personalmente, mediante la escritura, los campos de concentración ¿cómo iban a poder asimilar los los que sólo eran lectores de tales escritos? (SV, p. 142)

Una experiencia tan cruenta deja heridas abiertas de por vida y que, en muchos casos, llevan al suicidio de las víctimas supervivientes, como en el caso de Primo Levi o Jean Améry, o, como indica Planas, “[Zweig] [n]o va morir en una cambra de gas, però la seva mort es pot inscriure en el recompte de víctimes de l’atmosfera concentracionaria” (2006, p. 50).

Por último, y como contrapunto positivo a lo anteriormente desarrollado, los recuerdos y las vivencias sirven a los autores, de alguna forma, como motivación para seguir viviendo, ya que, en cierto sentido, deben honrar la memoria de aquellos que no sobrevivieron:

Paradójicamente, al menos a primera vista, a simple vista, volveré a este recuerdo [François] de un modo deliberado en los momentos en que tenga que afirmarme, replantearme el mundo y a mí mismo dentro del mundo, volver a empezar, renovar las ganas de vivir agotadas por la opaca insignificancia de la vida. Volveré a este recuerdo de la casa de los muertos, de la sala de espera de la muerte en Buchenwald, para volver a encontrarle gusto a la vida. (VM, p. 190-91)

El Holocausto y el Gulag han dejado igualmente heridas abiertas en Europa y Rusia, puesto que es imposible olvidar los asesinatos en masa y el sufrimiento y las vejaciones, las torturas físicas y psíquicas, que se infligieron a los presos. Sin embargo, el hecho que estas heridas aún no hayan sanado se debe, primero, a la negación de las generaciones pasadas de desente-

rrar a sus muertos y hacer un justo juicio de valor y, después –actualmente–, al desconocimiento de algunos sectores de la sociedad que no quieren poner su mirada en el pasado y, por tanto, están condenados a cometer los mismos errores.

8. CONCLUSIONES

Las cuatro obras analizadas se mantienen fieles a la realidad y a la experiencia de los campos de concentración y trabajo, pero, dado que la creación literaria parte de la memoria y la evocación de lo vivido, de lo sufrido, los autores deciden recurrir a la literatura, a la ficción, para hacer de una experiencia inhumana e inefable, surrealista, algo narrable y verosímil. Así pues, las distintas decisiones que toman los autores en el proceso creativo, ya sea cómo fusionar su testimonio con la literatura o cómo enfrentarse al hecho de relatar lo ocurrido, tienen inevitablemente como resultado cuatro obras diferentes, pero similares en su esencia.

En el plano entre la facticidad y la ficcionalidad, tanto Millu como Solzhenitsyn utilizan como base para la construcción de su obra su propia experiencia y la de sus compañeros presos en los campos de concentración y trabajo, respectivamente, y gracias a la introducción de elementos ficticios como, por ejemplo, el nombre y la historia personal de los personajes, construyen un relato verosímil de la realidad concentracionaria. Por otro lado, Semprún y Klüger, con la libertad y el conocimiento que el transcurso de los años les aporta, construyen un relato en el que el autor viaja en el tiempo y, de esta forma, crea una espiral de conexiones entre los recuerdos, las reflexiones y sus consecuencias históricas.

En relación con el marco local de las obras, Solzhenitsyn ubica su relato en un campo de trabajo forzado en la gélida Siberia a 3000 kilómetros de Moscú, mientras que el relato de Millu abarca el campo de concentración y exterminio Auschwitz- Birkenau y sus alrededores, el del Semprún se ubica en el campo de concentración de Buchenwald y el de Klüger engloba tres campos de concentración diferentes: Theresienstadt, Auschwitz-Birkenau y Gross Rosen.

El contexto temporal es también muy significativo en las obras. Millu no aporta mucha información sobre el espacio temporal de los relatos, no obstante, el paso del tiempo se hace evidente gracias a la estructura de éstos. Cada relato comienza con la narradora en un *Kommando* distinto y con alguna breve referencia al tiempo que lleva en este. A continuación, la acción avanza rápidamente hacia un desenlace desolador. A diferencia de ello, Solzhenitsyn y Semprún concentran la narración en un solo día, pero este último rompe con la estructura lineal de la obra introduciendo saltos en el tiempo. En cuanto a Klüger, ella no sigue un orden estrictamente cronológico, sino que, mediante la perspectivización, se enfrenta a un mismo

recuerdo desde tres perspectivas temporales diferentes: Ruth Klüger niña, Ruth Klüger adulta y Ruth Klüger en el momento de creación literaria.

En cuanto a la voz narradora, Millu concentra la atención de la narración en la historia de otras mujeres presas, pero la filtra a través de sus propios ojos en tanto que autora. La narradora (y autora) no participa en gran medida en lo que acontece, sino que se mantiene como una espectadora: sufre con las desgracias e injusticias que padecen sus compañeras y se anima con sus alegrías, pero no ofrece valoraciones de las actitudes de sus compañeras; de esta manera, la autora concede al lector la opción de ser quien tome una postura crítica y emita juicios de valor. No obstante, Millu reflexiona sobre cómo el campo puede cambiar y afectar a una persona hasta el punto de enloquecerla.

Con referencia a Solzhenitsyn, este hace un ejercicio creativo parecido al de la autora italiana y moldea una figura que, aunque inspirada en un excompañero suyo, resulta ser universal, ya que facilita la identificación del protagonista con cualquier otro preso soviético. A través de la mirada ingenua y transparente de Shújov el lector presencia las injusticias y angustias que los presos del Gulag sufrían día a día. El protagonista, sin embargo, no se queja ni critica nada de lo que acontece, sino que lo relata con una naturalidad que escandaliza al lector pero que le exige adoptar una actitud crítica. Solo en alguna ocasión el autor deja entrever su voz dotando ciertas situaciones o comentarios de los prisioneros de cierto tono irónico.

El proceso de narración de Semprún es más complejo que el de los autores anteriores, dado que los continuos *flashbacks* y *flashforwards* y, también, las reflexiones del autor décadas después de lo narrado dotan al relato de un carácter casi ensayístico. El relato del autor es continuamente enriquecido con recuerdos de otras ciudades europeas y de tiempos pasados que el joven Semprún prisionero rememora desde el campo. Igualmente, Semprún viaja al futuro, al presente de la creación narrativa, para dotar al relato de profundidad histórica.

De un modo parecido, Klüger, gracias al abanico de posibilidades que el paso del tiempo le ofrece, se enfrenta a lo vivido desde diferentes perspectivas y, de esta manera, no sólo se centra en las vivencias del campo, sino que también reflexiona sobre sus consecuencias tanto en el ámbito histórico como en la vida personal de la víctima. Asimismo, recurriendo a las apelaciones directas al lector, Klüger plantea nuevas discusiones y no permite que el lector deje a un lado las reflexiones sobre las consecuencias históricas y personales que supone una experiencia tan traumática.

Además, las obras presentan motivos comunes en la construcción supraliteraria de la vida en los campos de concentración y trabajo forzado. Esta realidad se puede resumir en una con-

tinua degradación del preso mediante una estricta rutina y control, en largas y humillantes selecciones y esperas y en una terrible convivencia con el resto de presos y oficiales al mando de los campos. Igualmente, los prisioneros vivían atormentados por la omnipresencia de la muerte que se materializaba en las nubes de humo de las chimeneas, en los montones de cadáveres o en la dejadez y el abandono de los mismos presos que se rendían ante la experiencia del campo. Las vejaciones y la violencia ejercidas tanto por los presos de rango superior como por los SS u oficiales soviéticos suponían, finalmente, una eficaz estrategia para arrancar cualquier reminiscencia de humanidad de los presos.

Sin embargo, la voluntad de supervivencia llevaba a los presos a elaborar sus propias estrategias de resistencia que les permitían aferrarse a su humanidad y su dignidad. Los presos recurrían al arte para abstraerse de la dura realidad y se obligaban a mantener una rigurosa rutina de higiene todos los días. Así pues, en la atmósfera de confusión y caos que se vivía en los campos, en algunas ocasiones, se producían actos de generosidad o, en palabras de Klüger, actos de libertad absoluta en los que los prisioneros decidían, aún poniendo su propia vida en peligro, ayudar a otro preso de forma libre y desinteresada.

Consecuentemente, las obras analizadas en el presente trabajo se pueden considerar claros ejemplos de las diferentes formas narrativas de la literatura concentracionaria, tomando como referente los tres criterios que según Planas deben cumplir las obras que dan voz a la víctima del campo de concentración:

- 1) el valor documental, l'aportació a la veritat [...]
- 2) La invenció d'una forma capaç d'aconseguir la fusió entre testimoni i literatura, amb capacitat per emetre la totalitat de l'espectre humà que esdevé propi de l'univers concentracionari. [...]
- 3) La visió universal. És la condició indispensable per assolir la categoria de clàssic, però aquest requisit es compleix amb escreix en les obres més reeixides de la literatura de l'Holocaust. [...] (2006, p. 54)

Aunque Planas hable de la literatura del Holocausto en particular, estos criterios de clasificación se pueden extrapolar a los campos de trabajos forzados soviéticos, como se ha intentado mostrar en el presente estudio, y serían, incluso, de aplicación a otras realidades/ experiencias concentracionarias.

Cabe recordar que el sufrimiento que conlleva revivir todo lo que fueron los campos de concentración y trabajo para narrarlo supone un gran esfuerzo por parte del autor. Es, no obstante, necesario e importante compartirlo y dar voz al sufrimiento y los traumas que arrastran consigo los supervivientes, aunque estos, desgraciadamente, han llevado a muchos de ellos al

suicidio, sin llegar a poder cerrar las heridas o, al menos, sanarlas. Precisamente estos testimonios del Holocausto y del Gulag son necesarios para honrar la memoria de aquellos que no consiguieron sobrevivir y, también, para no olvidar la barbarie acontecida en el siglo XX.

Finalmente quisiera subrayar que este trabajo se puede considerar un primer paso hacia un análisis exhaustivo de las obras y que podría profundizarse en la tematización de los motivos que comparten. Además, este podría ampliarse con autores como Primo Levi, Tadeusz Borowski, Joaquim Amat-Piniella, Gustaw Herling-Grudziński, Dmitry Likhachev, Margarete Buber-Neuman o Varlam Shalamov, entre otros. Igualmente, el análisis puede ampliarse con relatos contextualizados en otros países, épocas y regímenes diferentes como, por ejemplo, *Herr Hübner und die sibirische Nachtigall* (2014), de Susanne Schädlich, una obra de ficción creada a partir de la experiencia en las prisiones de la RDA y en el Gulag soviético; o *Entre alambradas* (1988), de Eulalio Ferrer, un relato que cuenta la experiencia en un campo de refugiados en el sureste de Francia durante la Guerra Civil.

9. BIBLIOGRAFÍA

9.1 Obras literarias

- Klüger, R. (1997). *Seguir viviendo*. Gauger, C. (trad.). Barcelona: Galaxia Gutenberg. (=SV)
- Millu, L. (2005). *El fum de Birkenau*. Casassas, A. (trad.). Barcelona: Quaderns Crema. (=FB)
- Semprún, J. (2012). *Viviré con su nombre, morirá con el mío*. Pujol, C. (trad.). Barcelona: Tusquets Editores. (=VM)
- Solzhenitsyn, A. (2018). *Un día en la vida de Iván Denísovich*. Fernández Vernet, E. (trad.). Barcelona: Tusquets Editores. (=ID)

9.2 Bibliografía secundaria

- Applebaum, A. (2003). *Gulag. Historia de los campos de concentración*. Chocano Mena, M. (trad.) Barcelona: Debate.
- Arendt, H. (1993). *La Condición humana*. Gil Novales, R. (trad.). Barcelona: Paidós.
- Assmann, A. (2016). *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur: Eine Intervention*. Berlin: C. H. Beck.

- Avila, M. C. (2014). Hannah Arendt and concentration camps: An image of hell. *Alpha* (Osorno), 39, 177–187. <https://doi-org.sire.ub.edu/10.4067/S0718-22012014000200012>
- Châtel, V., Ferree, C. (1997-2006). The Language of the Camps. *The Forgotten Camps*. <https://www.jewishgen.org/ForgottenCamps/General/LanguageEng.html>
- Dekoven Ezrahi, S. (1980). *By words alone, The Holocaust in Literature*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Kertész, I. (1999). *Un instante de silencio en el paredón: El holocausto como cultura*. Kovacsics, A. (trad). Barcelona: Herder.
- Levi, P. (2005). *Prólogo*. En Liana Millu: *El fum de Birkenau* (pp. 7-8). Barcelona: Quaderns Crema.
- Lozano Aguilar, A. (2018). *Víctimas y verdugos en “Shoah”, de C. Lanzmann: genealogía y análisis de un estado de la memoria del Holocausto*. Valencia: Universitat de València.
- Marx, F. (2010). Literatur als Erinnerungsmedium: Nationalsozialismus und Holocaust in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. *Revista de Filología Alemana*, Anejo 3, 181-193.
- Mate, R. (2003). *Memoria de Auschwitz: actualidad moral y política*. Madrid: Trotta.
- Painitz, S. (2019). Trauma, memory and the act of writing in Ruth Klüger’s autobiographical project. *Forum for Modern Language Studies*, 55(4), 380–396. <https://doi-org.sire.ub.edu/10.1093/fmls/cqz018>
- Peris Blanes, J. (2018). Los restos del sujeto: memoria y testimonio de los campos de concentración. *Anclajes*, 6–Tomo 2, 381.
- Planas Ferrer, R. (2006). *Literatura i holocaust: aproximació a una escriptura de crisi*. Palma: Lleonard Muntaner.
- Roetzer, H. G., Siguan, M. (2018). *Historia de la literatura en lengua alemana: desde los inicios hasta la actualidad*. (2ª ed) Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Semprún, J. (1997). *Prólogo*. En Ruth Klüger: *Seguir viviendo* (pp. 5-8) Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Semprún, J. (20 Febrero 2008) *Jorge Semprún y los campos de concentración nazi*. Informarn. Edición electrónica: https://www.youtube.com/watch?v=7_QmLezLoy8 [Vídeo].

- Siguan, M. (2014). *Schreiben an den Grenzen der Sprache: Studien zu Améry, Kertész, Semprún, Schalamow, Herta Müller und Aub.* Berlin: De Gruyter.
- Solzhenitsyn, A. (2007). *Archipiélago Gulag: ensayo de investigación literaria: 1918-1956.* Güel, J. M., Fernández Vemet, E. (trad.) Edición electrónica: https://literaturauniversalbygermanherreraj.files.wordpress.com/2017/06/el_archipelago.pdf
- Token, L. (2000). *Return from the Archipelago, Narratives of Gulag Survivors.* Bloomington: Indiana University Press.
- Torrecilla, A. (2017). *Cien años de literatura a la sombra del Gulag (1917-2017).* Madrid: Rialp.